

«Everything's gone bananas» – mit dieser sprachlichen Wendung, die im Englischen die Verkehrung der normalen Verhältnisse meint, wurde jüngst auf einen Fall von Bildzensur im polnischen Nationalmuseum in Warschau aufmerksam gemacht.¹ Das Bild einer Banane steht hier im literalen Sinne ein für die Neuordnung der Verhältnisse, die Regulierung des Zeigbaren unter den neuen technischen Bedingungen der Digitalmoderne.² Das Nationalmuseum in Warschau hatte die Arbeit *Consumer Art* der Künstlerin Natalia LL (Lach-Lachowicz) von 1973 aus den Ausstellungsräumen entfernen lassen. Der Direktor des Museums Jerzy Miziolek begründete die Entscheidung mit einem Verweis auf die jugendgefährdenden Inhalte der Videos und Fotografien, «that he was opposed to showing works that could irritate sensitive young people»³ (Abb. 1). Das mehrteilige Werk aus den Jahren 1972–1975 besteht aus seriellen Fotografien und filmischen Aufnahmen einer blonden Frau im zentral gesetzten Frontalportrait, die eine – mal geschälte, mal ungeschälte – Banane an den Mund heranführt, lustvoll abbeißt oder mit der Zungenspitze berührt. Der rasterartige Aufbau der Fotoarbeit stellt in einzelnen, quadratisch angeordneten Bildern die stumpfe Wiederholung lasziver Gestik aus, die jede sinngenerierende Erzählung konterkariert und bislang im Kontext einer Kritik an der Pornografisierung des weiblichen Körpers in der Populärkultur der 1970er Jahre verortet wurde.⁴

Als Reaktion auf die Entfernung der Arbeit aus den Museumsräumen kamen am 29. April 2019 vor dem Nationalmuseum in Warschau Protestierende zu einem Eat-In zusammen, aßen – allein oder in Gruppen – unzählige Bananen und posierten für den Instagram-Auftritt.⁵ Innerhalb weniger Stunden wurde die Bananenschlacht über die sozialen Netzwerke geteilt und von CNN und dem Guardian, der die Banane als sexualisierte Subversionsikonografie in die Kritikbewegungen der Kunstgeschichte von Warhol bis zu den Guerilla Girls-Aktivistinnen einordnete, kommentiert.⁶

Warum wird *Consumer Art* von Natalia LL gerade jetzt auffällig, während es anscheinend über die Jahrzehnte, in denen es ungestört an der Wand des Nationalmuseums hing, keinen Anstoß erregt hatte? Auf einmal scheinen nicht mehr nur die Jugend, sondern alle Betrachterinnen schutzbedürftig angesichts der lasziven Motive im Ausstellungsraum. Der Akt der Selbstzensur des Museums, wie er durch den Museumsdirektor Jerzy Miziolek vollzogen wurde, kann nicht allein – wie es Jonathan Jones vom Guardian vorschlägt – durch die rechte Regierungspolitik Polens begründet werden, die eine Einhegung der progressiven kulturpolitischen Kräfte vorantreibt.⁷ Auch in anderen politischen Lagern wird die Neubewertung und mögliche Zensur bisher unauffälliger, in die immunisierenden Narrative der Kunstgeschichtsschreibung eingehüllten Bilder diskutiert. Im Herbst 2017 fand die Online-Petition von Mia Merrill innerhalb weniger Tage 12.000 Unterstützerinnen,



1 Natalia LL, *Consumer Art*, 1974

die unter dem Titel *Remove Balthus' Suggestive Painting of Pubescent Girl* das Metropolitan Museum in New York dazu aufforderte, Balthus' Werk mit dem Titel *Thérèse Dreaming*, auf dem ein Mädchen von etwa dreizehn Jahren mit hochgerutschtem Rock zu sehen ist, abzuhängen oder mit Warnhinweisen zu versehen. Im Zuge der Aufdeckung eines Klimas sexueller Übergriffe und Vorwürfe, die durch die #Me-Too-Debatte gerade im künstlerischen und kulturpolitischen Milieu verstärkte Aufmerksamkeit bekommen, sind auch die historischen Gemälde aktuell neuen Bewertungskriterien unterworfen. Dass allerdings eine feministische Arbeit wie *Consumer Art*, die gerade dazu angetreten war, durch die persiflierende Motivwahl der Banane als Phallus-Ersatz auf die fortschreitende Verobjektivierung weiblicher Körper hinzuweisen, nun durch ihren gefährdenden Inhalt selbst der Zensur anheimfällt, weist auf eine systemische Verunklärung und Verflüssigung der Begriffe,



2 People eat bananas during a protest against perceived censorship by Poland's National Museum in front of the National Museum in Warsaw

die das Feld von Museum, Kunst und Digitalkultur regulieren. Entscheidend in dieser Diskussion ist, dass die Museen und ihre Bestände nicht mehr allein museum-sinternen, kulturpolitischen oder kunsttheoretischen Parametern unterliegen, die den Bereich der Kunst als autonomes Spiel mit der Freiheit innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse reflektieren.⁸ In der Digitalmoderne lagern sich die technischen Bilder, ihre Distribution über soziale Netzwerke, ihre ökonomischen Strukturen und Zensurmaschinerien an die klassischen Bilder der Kunstgeschichte an und greifen genuin in die Struktur der Werke selbst ein (Abb. 2). Die auf Twitter geteilten Handy-Fotografien von Aktivistinnen mit Bananenschalen auf dem Kopf und die sie rahmenden Kurztexte mit Aufrufen zum Widerstand gegen Bildzensur werden in Formen neuer Kombinatorik und in Memes der originalen Bildserie *Consumer Art* beigestellt.⁹ Die Bilder der Kunstgeschichte und ihre gesellschaftliche Bewertung kommen durch die digitalen Wiedergänger neu in Bewegung.

Walter Benjamin hat wohlweislich in seinen grundsätzlichen Überlegungen zur Reproduktion der technischen Medien den Bereich des originalen Kunstwerks und seiner Reproduktion nicht als einfaches Verhältnis der Vervielfältigung bestimmt.¹⁰ Die Logik der Reproduktion ist am originären Werk selbst aktiv. Sie setzt an die Stelle «seines einmaligen Vorkommens sein massenweises» und aktualisiert in Gestalt der Reproduktion das Reproduzierte: «Das Werk erscheint nicht mehr nur an seinem ursprünglichen Ort, sondern zugleich auch an beliebig vielen anderen Orten, nämlich überall dort, wo der Rezipient es (in seiner jeweiligen Situation) in Gestalt der Reproduktion aktualisiert.»¹¹ Das heißt gleichzeitig, dass die Gesetze und aktuellen Zensurprozesse, die an den technisch reproduzierten Bildern arbeiten, «auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt»¹² zurückwirken. Digitale Bilder – auch klassischer Kunstwerke – zirkulieren heute über Google, Facebook, In-

stagram oder Twitter. Die Regeln des Zeigbaren werden in diesen neuen Verkehrsströmen der Bilder weder von Künstlern oder Museen gemacht; sie unterliegen den Unternehmens-Richtlinien von Großkonzernen, die darauf Einfluss haben, ob ein persiflierendes Bild einer Frau mit Banane als Kunst oder als gefährdende Pornografie eingestuft wird. Mehr noch: Diese dem Museum äußerlichen Regelungen haben Auswirkung darauf, ob oder wie die Institution Museum ihre eigenen Bestände bewertet, zeigt oder zensiert.

Das Un(vorher)sehbare

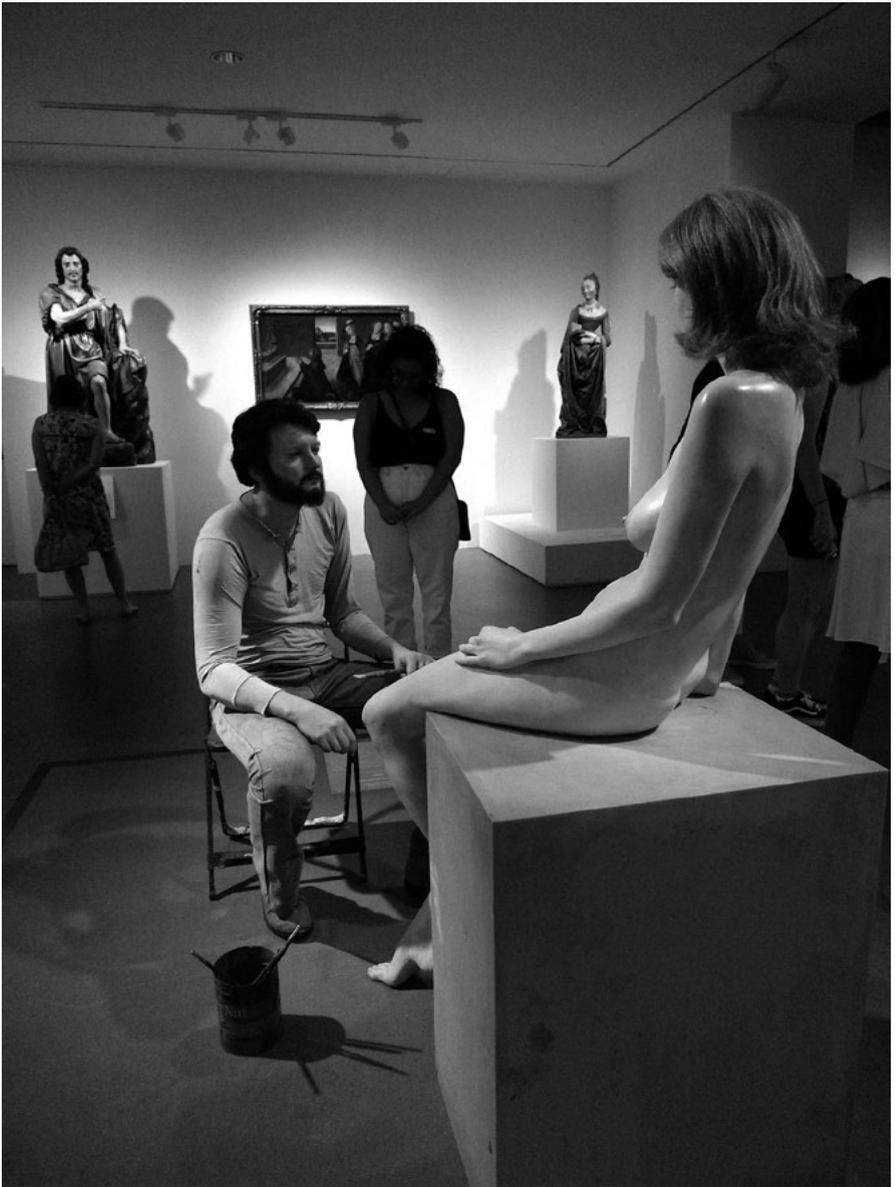
Künstlerische Mittel der Übertreibung oder des Anstößigen in vielfältigsten Schrift- und Bildwerken sind seit den Kämpfen der Reformation und Gegenreformation (mittels Buchdruck und Druckgrafik) und in einer weiteren Welle zu Zeiten der Französischen Revolution Instrumente der politischen Meinungsäußerung.¹³ Auch gehört ihre Eindämmung zur Geschichte der Medienrevolutionen. Die Formen und Institutionen der Zensur, die in jahrhundertelanger Verfeinerung der Argumente sowohl bezüglich des Freiheits- als auch des Kunstbegriffs immer wieder zur Disposition standen,¹⁴ sind durch die Wirkungsweisen des Internets aktuell wieder einem Prozess der Erneuerung unterworfen. Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston hat darauf aufmerksam gemacht, dass jeder mediale Umbruch in der Neustrukturierung und Distribution von Wissen Perioden der Anarchie, des Experimentierens und des Spotts hervorbringt,¹⁵ in denen die Begriffe zur Bezeichnung technischer Dinge, sozialer Handlungen und Formen der Repräsentation (wieder) geschärft werden. Hanno Rauterberg beschreibt diesen Prozess mit Blick auf die aktuelle Medienrevolution als unvorhersehbar: «In den Öffentlichkeiten der Digitalmoderne folgen die Debatten nicht länger den Routinen, die sich in den Kulturinstitutionen über Jahrzehnte etabliert hatten. Sie werden unvorhersehbar, alles scheint jederzeit in Zweifel geraten zu können. [...] selbst die bewährten Konsensbastionen könnten unterspült werden.»¹⁶

Das Unvorhersehbare speist sich aus der Tatsache, dass manche Bilder tatsächlich *unsehbar* geworden sind, bevor sie die Öffentlichkeit erreichen: Über das Verschwinden oder Erscheinen bestimmter Bilder entscheiden nicht mehr kunstinterne oder staatliche Institutionen und ihre öffentlichen Repräsentanten, wie Museumskuratoren oder Richter, sondern Medienunternehmen mit streng geheimen Richtlinien zur Bildzensur. Die Mechanismen der Zensur wurzeln in jahrhundertelanger Tradition; die aktuellen Entscheidungsträger im Feld des Anstößigen etablieren neuartige Regeln der Opazität.

In Hans Blocks und Moritz Riesewiecks Dokumentarfilm *The Cleaners – Im Schatten der Netzwelt* (D 2018) wird diese neue Form der Zensur mit Blick auf die Tätigkeit von Content Moderators Facebooks verfolgt, die auf den Philippinen zehn Stunden täglich ca. 25.000 Bilder daraufhin überprüfen, ob ihre Darstellung von Gewalt oder Nacktheit gegen die Unternehmensrichtlinien verstoßen.¹⁷ «Den schlimmsten Fehler, den man begehen kann, ist, Nacktfotos zuzulassen. Brüste oder männliche Genitalien – absolut inakzeptabel.» Die interviewte Moderatorin liefert die Begründung gleich mit: «Zur Reinigung des Netzes». (Sie träumt jedoch – nach eigener Aussage – in der Nacht von abertausenden Genitalien, die sie tagsüber löscht. Das seien ihre «guilty pleasures», für die sie sich schuldig fühle und an denen sie gleichzeitig gefallen finde.) Die Algorithmen zur Vorauswahl der Motive des US-amerikanischen Unternehmens springen vor allem auf Nacktheit und Gewalt an.¹⁸ So globalisieren

sich in Silicon Valley erfundene Richtlinien und vervielfältigen sich die ihnen zu Grunde liegenden Moralvorstellungen durch Auslassungen im internationalen Gewebe der Bilder. Komplexe Entscheidungen der Zensur werden an Algorithmen und Content Manager abgegeben: «Die Kriterien und Vorgaben, nach denen sie arbeiten, sind eines der am besten geschützten Geheimnisse von Silicon Valley.»¹⁹ Die Frage, die sich heute bezüglich der Neusortierung der Institutionen und Zensurmaschinen stellt, ist die nach dem Konvergenzpunkt «operationaler Konnektivität» technischer Medien, «repräsentationaler Logiken der Kollektivierung»,²⁰ ihrer Einhegung durch Content Moderators und ihrer Einspeisung in ökonomische Zusammenhänge. Zieht man ins Kalkül, dass heutige algorithmische Environments Abläufe unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle etablieren, im *blackboxing* dazu tendieren, unsichtbar zu wirken und gleichzeitig omnipräsent zu sein,²¹ sortieren sich die Logiken der Repräsentation von Gemeinschaften (kollektiver Mythen, ikonischer Symbole, gesellschaftlicher Institutionen und ihrer Grenzen) neu.

Die Parameter dieser neuen Fremdbestimmung durch technische Medien wirken durch die tradierten Institutionen hindurch. Dies begründet auch, wie es überhaupt dazu kommt, dass *Consumer Art* von Natalia LL im Frühjahr 2019 keine abgedroschene Geste transgressiver Kunst der 1970er Jahre mehr ist, sondern in seiner medientechnischen Aktualisierung eine neue Anstößigkeit hervorrufen kann. Nicht das Werk hat sich verändert, sondern die soziopolitischen und technischen Bedingungen seiner digitalen Umgebung. Das Zeigen oder Verbergen von *Consumer Art* hängt an Strukturen der Transparenz und Opazität, die von einer «komplexen soziotechnischen Logistik»²² abhängen und eine Pornografisierung jedweder Form von öffentlicher Nacktheit vorantreiben. In der algorithmischen Bilderkennung von VVPF-Verfahren (computer based-pornography filtering) sind Annahmen über Pornografie, Sexualität und den Körper eingeschrieben, die das Feld von Content Moderators vorstrukturieren: «[...] that sexuality is largely comprised of men looking at naked women and that pornographic bodies comport to specific, predictable shapes, textures and sizes.»²³ Über welche Bildinhalte die Content Manager überhaupt entscheiden können, wird von technischen Automatismen vorgegeben. Dies kann natürlich auch gute Gründe haben: Lebensgefährdende Kinderpornografie, für die es unbedingt Lösungsregelungen geben muss, werden algorithmisch unterbunden. Gleichzeitig können computergestützte Bilderkennungsverfahren nicht zwischen pornografischen Nacktbildern, künstlerischem Akt oder Nacktsatire unterscheiden (Abb. 3). So meldete *Hyperallergic* am 27. November 2018, dass der Account des Kurators Ruben Cordova aufgrund seiner kunsthistorischen Archivierung von Aktbilder und Skulpturen abgeschaltet wurde: Der Facebook-Algorithmus hatte die hyperrealistischen Plastiken John de Andreas (z.B. *Self-Portrait with Sculpture* von 1980) als entblößte lebendige Frauen erfasst.²⁴ Schon im Januar 2016 war ganz Dänemark in Rage geraten, weil Fotografien des meistfotografierten Wahrzeichens von Kopenhagen, die Skulptur *Die kleine Meerjungfrau* aus Andersens gleichnamigem Märchen, aufgrund des Nacktheitsverbots von Facebook zensiert wurde. Die Experimentalphase der Digitalmoderne, wie sie Lorraine Daston beschrieben hat, scheint ihrer Einhegung entgegenzusteuern. Hatte der Fotohistoriker André Gunthert im Jahr 2009 die Prognose abgegeben, dass der Wert von Bildern im Web 2.0. in ihrer Teilbarkeit liege («Today, the value of images lies in the ability to share them»), steht diese Möglichkeit zur Zirkulation zehn Jahre später durch fortschreitende Zensurpraktiken als Ganze auf dem Spiel.²⁵



3 One of the 16 photos of John De Andrea's *Self-Portrait with Sculpture* (1980) that got Ruben Cordova permanently banned from Facebook.

Im Feld des öffentlichen Zeigens von Kunst, die durch Provokation auffällt, hat sich durch die Algorithmisierung nackter Körper klammheimlich der Pornografieverdacht über die Fragen zur Kunst- und Meinungsfreiheit gelegt. Das hat nicht zuletzt eine Auswirkung darauf, welche Form von Öffentlichkeit überhaupt an den Entscheidungsprozessen des Zeigens oder Verbergens bestimmter Bilder teilnimmt. Aus Angst vor einer Überreaktion der Affektgemeinschaft des Netzes und der mit ihr einhergehenden Unklarheit über die Kriterien des öffentlichen Zeigens von Kunst gibt es Tendenzen der Selbstzensur in Museen.²⁶ So prophezeite Anne Pas-

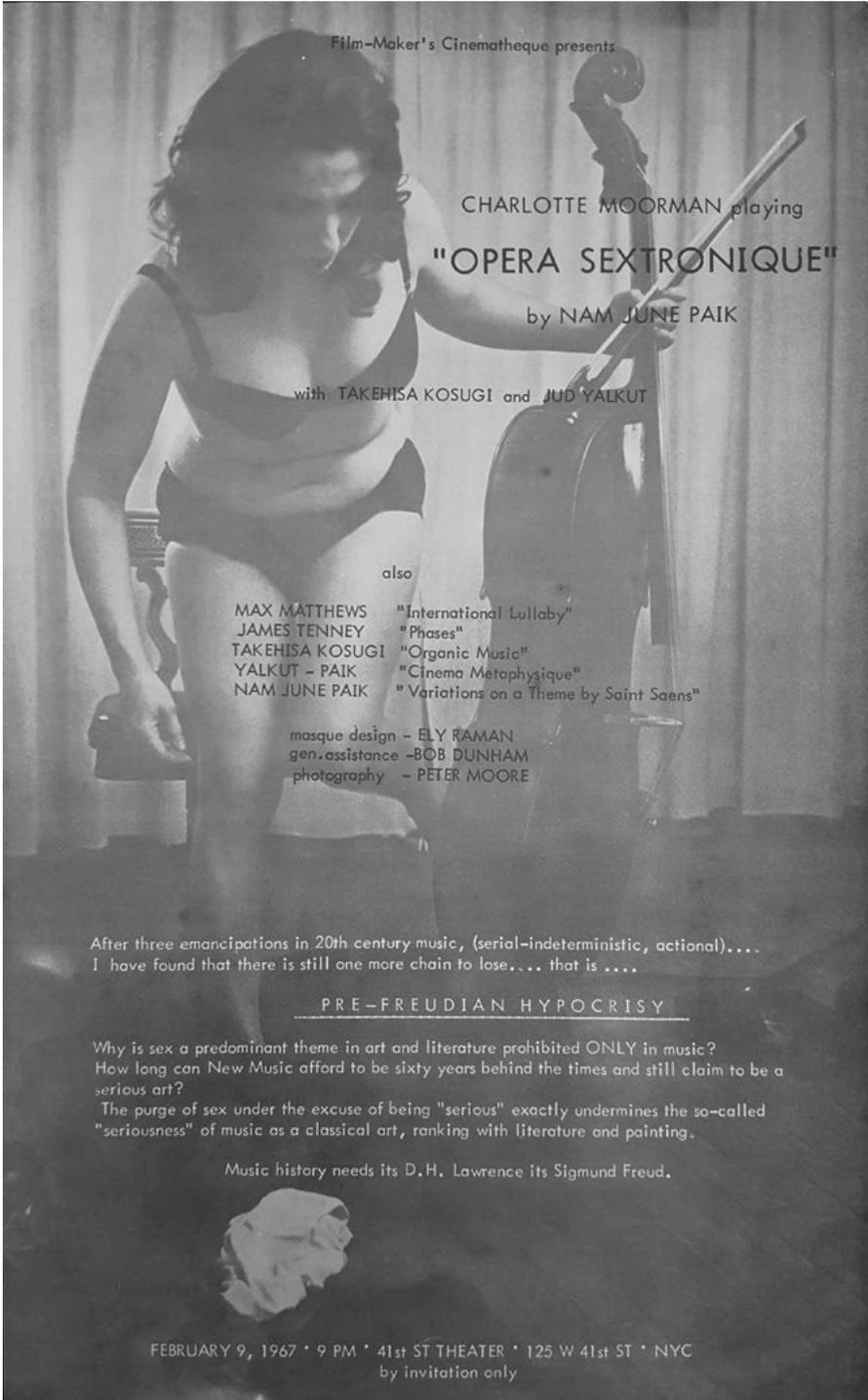
ternak, Direktorin des Brooklyn Museums in New York, dass es zu einem voraussehlenden Zurückhalten provozierender Werke kommen werde. Die Museen werden «an einem bestimmten Punkt vor sehr schwierigen Arbeiten zurückschrecken, aus Angst vor den Konsequenzen. [...] Beim kleinsten Patzer kann die Mob-Mentalität so bösartig werden, dass Leute ihre Arbeit dadurch verlieren.»²⁷ Die Konsequenz ist eine Selbstzensur und Wohltemperiertheit im Feld der Kunst, die im Schatten von Zensurpraktiken und der «Reinigung des Netzes» durch Großkonzerne wie Facebook oder Google gedeihen, und Gefahr laufen, in die kunsthistorische Praxis von Kuratorinnen und Kunsthistorikerinnen einzusickern.

Natürlich kann dies im Umkehrschluss nicht heißen, dass es keine Zensurpraktiken geben darf, um die Untiefen des Netzes einzudämmen. Die entscheidende Frage ist jedoch, ob die Entscheidungen über die neuen Sittenregeln im Feld der Digitalmoderne, der Kunst und ihrer Zensur öffentlich zugänglich sind oder nicht. Eine Historisierung dieser Frage zeigt, dass es immer wieder Umbruchsphasen zur Neuverhandlung dieser Problematik gab und die Instrumente und Aktanten der Begründungszusammenhänge historischen Veränderungsprozessen unterworfen sind. Im Umbruchsjahr 1967 hatte etwa der Zusammenschluss von öffentlicher Zurschaustellung von Nacktheit, dem Anspruch auf künstlerische Freiheit und medialer Repräsentation ebenfalls eine Neuregulierung der politischen und juristischen Zensurpraktiken zur Folge. Durch die historische Rückblende soll kein utopischer Befreiungsraum um 1967 beschworen werden; die Differenz zur aktuellen Diskussion lässt jedoch den Umstand klarer hervortreten, dass die Richtlinien zur Abgrenzung von Pornografie und Kunst im historischen Fall in einer öffentlichen, gerichtlichen Verhandlung zugänglich gemacht wurden und nicht hinter soziotechnischer Opazität verschwanden.

Kunst vor Gericht

Als Charlotte Moorman am 9. Februar 1967 in der Film-Makers' Cinematheque in New York das Stück *Opéra Sextronique* ihres Künstlerkollegen Nam June Paiks mit entblößtem Oberkörper aufführte, wurde sie von der Polizei wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses inhaftiert und vom zuständigen Richter Milton Shalleck in die Ecke von gesellschaftsgefährdenden Praktiken der Obszönität gestellt (Abb. 4).²⁸ Die Zensurmaschinerie der Staatsanwaltschaften und Gerichte versuchte in einem hilflosen Versuch, die wie Bomben einschlagenden Zeitungsmeldungen und die progressiven Kräfte, die auch in anderen Bereichen seit Anfang der 1960er Jahre erstarkten (etwa bei der Lockerung des *Hays Code* zur Zügelung von Nacktheit und Gewalt im Hollywoodfilm), durch die Staatsgewalt einzudämmen.²⁹ Der Kampf um die Freiheit der Kunst und die Grenze des Zeigbaren mündete durch die Medienpräsenz des Falls Moorman im September 1967 in einer vom Gouverneur von New York State Nelson Rockefeller veranlassten Gesetzesänderung, die seither die öffentliche Zurschaustellung des nackten Körpers in künstlerischen Performances im Staat New York erlaubt. Die Urteilsfindung, die der Richter Shalleck in einem 29-seitigen *Opinion Paper* darlegt, adressiert eben jene Abgrenzung von Pornografie und Kunst mit Blick auf eine vermeintlich gefährdete Öffentlichkeit, wie sie im aktuellen Fall von Natalia LLs *Consumer Art* ins Feld geführt wird.

Bei der Performance *Opéra Sextronique* vor ca. 200 Zuschauern trug Moorman im ersten Akt den «electric bikini», Dreiecke elektrischer Lichter, die Paik rhythmisch ein- und anschaltete, während sie die Bühne langsam betrat. Im zweiten Akt saß sie



Film-Maker's Cinematheque presents

CHARLOTTE MOORMAN playing
"OPERA SEXTRONIQUE"
by NAM JUNE PAIK

with TAKEHISA KOSUGI and JUD YALKUT

also

MAX MATTHEWS	"International Lullaby"
JAMES TENNEY	"Phases"
TAKEHISA KOSUGI	"Organic Music"
YALKUT - PAIK	"Cinema Metaphysique"
NAM JUNE PAIK	"Variations on a Theme by Saint Saens"

masque design - ELY RAMAN
gen.assistance - BOB DUNHAM
photography - PETER MOORE

After three emancipations in 20th century music, (serial-indeterministic, aetional)...
I have found that there is still one more chain to lose.... that is

PRE-FREUDIAN HYPOCRISY

Why is sex a predominant theme in art and literature prohibited ONLY in music?
How long can New Music afford to be sixty years behind the times and still claim to be a serious art?
The purge of sex under the excuse of being "serious" exactly undermines the so-called "seriousness" of music as a classical art, ranking with literature and painting.

Music history needs its D.H. Lawrence its Sigmund Freud.

FEBRUARY 9, 1967 * 9 PM * 41st ST THEATER * 125 W 41st ST * NYC
by invitation only

4 Ephemera aus: *The World of Charlotte Moorman: Archive Catalogue*, hg. v. Barbara Moore, New York City: Bound & Unbound 2000

barbusig und in einem langen schwarzen Rock auf der Bühne hinter ihrem Cello, bevor sie im dritten Akt nackt hinter einer Trennwand spielen sollte, wozu es nie kam. Noch während des zweiten Aktes brachen die anwesenden Polizisten die Aufführung ab und führten Moorman und Paik aus dem Saal; beide wurden nach einer Nacht im Gefängnis entlassen, aber nur Moorman am 9. Mai 1967 angeklagt, wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses für schuldig befunden und auf Bewährung verurteilt. Die Anklage, die der Richter Milton Shalleck erhob, beschuldigte Moorman, absichtlich und unsittlich «private parts» öffentlich vorgeführt zu haben, woraus er Unzüchtigkeit und Sittenwidrigkeit nach dem Penal Law ableitete. Durch sein *Opinion Paper*, das der Richter unter dem Titel *People of the State of New York York against Charlotte Moorman* im *New York Law Journal* veröffentlichte, machte Shalleck den Fall zu einem Schauprozess, in dem er nicht nur Charlotte Moorman wegen Nacktheit in der Öffentlichkeit verurteilte, sondern einer ganzen sozialen, politischen Bewegung entgegentrat.³⁰ Mit einer doppelt geführten Argumentationsstrategie wertete Shalleck einerseits die «fragwürdige Lebensweise» der künstlerischen Avantgarden («John Cage-breakthrough in art») ab, die im Zuge der Schwulenbewegung, des Feminismus und der aufstrebenden Pornoindustrie erstarke; andererseits argumentierte er gegen die Anerkennung der *Opéra Sextronique* als Kunstprodukt: «Die heilige Schönheit der weiblichen Brust», so Shalleck, «wurde von Malern, Schriftstellern und in Skulpturen verehrt. Aber in keinem Gedicht, in keiner Prosa, in keinem Ölgemälde, in keiner Statue oder Büste habe ich ein Bild von einer nackten oder halbnackten Cellistin beim barbusigen Spielen ihres Instruments gesehen».³¹ Das Problem umgehend, dass Nacktheit in der abendländischen Malerei und Skulptur Teil der klassischen Motivgeschichte ist, präzisierte Shalleck, dass nicht Nacktheit allein das Problem sei, sondern die Obszönität und Schmutzigkeit bei ihrer Zurschaustellung: «Nudity in itself without lewdness or dirtynes is not obscenity [...]».³² Die Nacktheit, so argumentierte wiederum der Kunstkritiker David Bordon über den Formbegriff vor Gericht, sei in der Komposition durch die Dynamik von Verhüllung und Entblößung des Körpers und den Anschluss an Technologien und Objekte (Light Bikini und Propeller, die an die Brüste appliziert wurden) künstlerisch überformt und in die Komposition integriert.³³ Zur Abgrenzung gegenüber einfacher Zurschaustellung von Obszönität hob Bordon die Kunstwürdigkeit des Stückes durch eine Einbettung in die «mixed-media»- und «crossover»-Tendenzen des erweiterten Kunstspektrums hervor, in denen sowohl neue auditive Collagen als auch «all sorts of visual devices», wie neue Technologie und Entblößungspraktiken der Körper, integriert seien.³⁴ Den Richter bringt dieses Potpourri an Praktiken in einen Zuschreibungstaumel: «Was it a musical performance or was it a tableau?»³⁵

Wohlweislich, dass die Diskussion um die Kunstfreiheit nicht das einzige Problem des Falls Moormans ist, ergänzte Richter Shalleck in seinem *Opinion Paper* eine Warnung vor den Bildern der Massenmedien, durch welche die gefährlichen Bewegungen erstarken könnten. Der Schauprozess diene dazu, die Öffentlichkeit und damit die «public people of New York» in ihrem Gemeinwohl zu schützen («the desires, like and wants of the community as a whole»)³⁶

Die öffentliche Verhandlung des nackten Körpers und die an ihn gebundenen Diskurse um Sexualität ist in den 1960er und 1970er Jahren von einer Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen durchzogen: die Gesellschaftskritik und Aufbruchsprogramme laufen zwar auf eine «Totalrenovation der Sitten»³⁷ zu, durch die eine Erstarrung im Denk- und Wertkonservatismus aufgebrochen werden soll. Die Waffe

der Nacktheit zur Überschreitung der Grenzen wird jedoch in den verschiedenen Systemen der Gesellschaft und im interkontinentalen Vergleich verschieden adressiert. So debattiert man schon seit Anfang der 1960er Jahre in der US-amerikanischen Filmkritik anhand von paradigmatischen Fällen wie *Flaming Creatures* (USA, 1963, R: Jack Smith), aber auch in Diskussionen um die Erweiterung der Darstellungsformen von Gewalt und Sex im Hollywoodfilm (Bsp. *Baby Doll*, USA, 1956, R: Elia Kazan; *Psycho*, USA, 1960, R: Alfred Hitchcock; *Taxi Driver*, USA, 1976, R: Martin Scorsese). In der Literaturkritik arbeitet sich bis Anfang der 1970er Jahre die zweite Phase der psychoanalytischen Literaturtheorie an meist französischen Haupttexten ab, wie Deleuze/Guattari *L'Anti-Œdipe* (1972), Roland Barthes *Le plaisir du texte* (1973) oder Julia Kristevas *La révolution du langage poétique* (1974), die einen gemeinsamen Gravitationspunkt finden: Der Sexus wird radikal von biologischen Verknüpfungen mit dem Fortpflanzungsparadigma gelöst und als revolutionäres Potenzial im Feld der repressiven lustfeindlichen Strukturen der Gesellschaft verhandelt. Prominent sind im europäischen Diskurs Herbert Marcuses Entsublimierungsthesen zur «Einheit von Sublimierung und Entsublimierung»³⁸ einer sexualisierten Ästhetik, die zur breiteren Autonomiedebatte des Subsystems Kunst beiträgt. Das Feld der visuellen Kultur ist in dieser Gemengelage spezifischer von dem Problem und der Einhegungspolitik der sozio-ökonomischen Bildermaschinerie der Pornografie betroffen, in der die Begriffe des Nackten, des Obszönen, des Schmutzes oder der Reinigung zu Leibwächtern einer Grenzpolitik zwischen hochwertiger Kunst oder schmutzdeliger Subkultur aufgestellt werden. In ihrem Essay *The Pornographic Imagination* beschreibt Susan Sontag 1967 die poröse Grenze zwischen Pornografie und Ästhetik und wertet die Pornografie dahingehend auf, dass sie die Aufgabe der autonomen Kunst der Moderne «nicht mehr in der Erbauung und Unterhaltung («edify or entertain») sieht, sondern darin, mit ihren Darstellungsmitteln an die Grenzen des Bewußtseins («frontiers of consciousness») vorzustoßen und die Überschreitung alltäglicher Normen aufs Äußerste zu treiben [...]».³⁹ Die Entgrenzung ist wiederum das Paradigma, mit dem auch die Wirksamkeit der Avantgarde-Kunst im gesellschaftlichen System bemessen wird.⁴⁰

Aktuell ist jedoch auch diese historisch gewachsene, mit der 1968er-Bewegung verbundene Lösung des «Sittenkorsetts» der Kunst unter Beschuss. So entschuldigte sich einer der radikalsten Vertreter des Wiener Aktionismus, Otto Mühl, bei seinen minderjährigen Opfern für «sexuelle Überschreitungen», die sich in den 1970er und 1980er Jahren, eingebettet in eine Ideologie der sexuellen Befreiung der Jugend, in den Kommunen Bahn brachen.⁴¹

Gleichzeitig besteht momentan die Gefahr, durch die Selbstzensur angesichts der Angst vor brenzligen Debatten eine unanstößige Durchschnittskunst voranzutreiben. Dies heißt nicht, dass einer bedeutungsschwangeren Autonomieästhetik das Wort geredet werden müsste oder eine Freiheit der Kunst angenommen werden sollte, die es – historisch gesehen – nie gab. Was es aber zu verteidigen gilt, ist das Recht, die Parameter zur Regulierung des Zeigbaren in der Digitalmoderne in öffentlichen Debatten zugänglich zu machen, damit sie nicht hinter algorithmischer Opazität verschwinden. So ist der Aufschrei berechtigt, der nach der algorithmischen Löschung von Eugène Delacroixs *Die Freiheit führt das Volk* (1830) in sozialen Netzwerken für eine öffentliche Debatte sorgte. Eingefordert wird hier weniger die noch nie uneingeschränkt vorhandene Freiheit der Kunst, sondern die Freiheit, in öffentlichem Austausch über ihre Grenzen diskutieren zu können.

1 Wallace Ludel, «Following the censorship of an artwork at a Warsaw museum, Polish protesters gathered to eat bananas», in: *artsy.net*, 30. April 2019, <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-censorship-artwork-warsaw-museum-polish-protesters-gathered-eat-bananas>, Zugriff am 1. Mai 2019

2 Zum Begriff der Digitalmoderne und ihrer Zensurpraktiken im Feld der Kunst siehe Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018, S. 7–48, hier insbes. S. 13–17.

3 <https://edition.cnn.com/style/article/poland-banana-protest-warsaw-natalia-ll-intl-scli/index.html>, Zugriff am 3. Mai 2019. Einer Reihe von Meldungen zu Folge wurde sowohl eine Videoarbeit als auch fotografische Prints von *Consumer Art* aus den Ausstellungsräumen des Nationalmuseums entfernt. Ein Facebook-Posting des polnischen Kunsthistorikers Jan Przykowski, der im Przykowski Museum für Uhren und astronomische Instrumente in Jędrzejów arbeitet, war wesentlich für die Veröffentlichung dieses Falls verantwortlich. Vgl. https://www.reddit.com/r/europe/comments/bi2061/director_of_national_museum_in_warsaw_removes/, Zugriff am 10. Juni 2019

4 Vgl. *Consumer Art and Beyond*, hg. v. Natalia LL u. Agata Jakubowska, Ausst. Kat., Warschau, CSW Zamek Ujazdowski, 2016; *Natalia LL Doing Gender*, hg. v. Agnieszka Rayzacher u.a., Warschau 2013 und Carmen Lode, *Natalia LL*, Berlin 1991.

5 Zur Praxis des Selfie-Protests siehe Kerstin Schankweiler, *Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media*. Working Paper SFB 1171 Affective Societies 05/16, 2016 und Wolfgang Ullrich, *Selfies*, Berlin 2019.

6 Jonathan Jones, «Bananas in art. A short history of the salacious, disturbing and censored fruit», *The Guardian* (online), 30. April 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2019/apr/30/bananas-most-political-fruit-history-art-natalia-ll-censored>, Zugriff 6. Mai 2019

7 Ebd.

8 Im Folgenden gehe ich nicht ausführlicher auf die verästelte begriffs- und theoriegeschichtliche Genese der Autonomie-Debatte im Feld der Kunst-, Literatur- und Philosophiegeschichte ein, sondern konzentriere mich auf die seit Walter Benjamin spezifisch gestellte Frage nach der «Krise des Autonomiestatus der Kunst» im Zeitalter der Massenmedien. Vgl. zu einer allgemeineren Diskussion *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, hg. v. Peter Bürger, Frankfurt am Main 1978, S. 9ff. Für eine Diskussion des Autonomiebegriffs in der Bildenden Kunst vgl. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahr-*

hunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes, Hildesheim 1988 und Werner Busch, *Die Autonomie der Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München/Zürich 1987, Bd. 1, S. 230–256.

9 Zu neuen Formen der Bildkritik in pluralen (Netz)Feminismen siehe Annekathrin Kohout, *Netz-Feminismus*, Berlin 2019.

10 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt am Main 1966, insbes. S. 13ff.

11 Peter Geimer, *Theorien der Fotografie*, Hamburg 2009, S. 143.

12 Benjamin 1966 (wie Anm. 10), S. 11.

13 Siehe grundlegend David Bindman, *The Shadow of the Guillotine: Britain and the French Revolution*, London 1989.

14 Vgl. hierzu *Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, hg. v. Sandra Frimmel u. Mara Traumane, Berlin 2018.

15 Daston, Lorraine, «Bauchgefühl ist nicht Wahrheit», Interview mit David Hesse im *Schweizer Tages Anzeiger*, 18.02.2017, <https://www.tagesanzeiger.ch/wissen/geschichte/Bauchgefuehl-ist-nicht-Wahrheit/story/26027334>, Zugriff am 20.09.18.

16 Rauterberg 2018 (wie Anm. 2), S. 17.

17 Zum neuen Berufsbild des Content Moderators und zum Verhältnis von Sichtbarkeits- und Unsichtbarkeitslogiken innerhalb der ökonomischen Rahmenbedingungen des *Facebook's Operation Manual for Content Moderators* vgl. Simon Rothöhler, «Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content», in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2018, Bd. 19, Heft 2, S. 85–94.

18 Vgl. Tarleton Gillespie, *Custodians of the Internet. Platforms, Content-Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven/London 2018.

19 Vgl. die Kommentare der Regisseure Hans Block und Moritz Riesewieck im Forum zu *The Cleaners*.

20 Zu den von Dirk Baecker abgeleiteten Begriffen *Connectiveness* und *Collectiveness* unter technologischen Bedingungen vgl. Claus Pias, *Connectives, Collectives and the Nonsense of Participation*, Keynote auf der ReClaiming Participation-conference in Zürich, 8. Mai 2015, <https://vimeo.com/96904296>, Zugriff am 6. Mai 2019

21 Um das Jahr 2000 gewann das Paradigma des *blackboxing* an Bedeutung, welches die Relation von technischen Ensembles und menschlicher Wahrnehmung beschreibt. Nach Bruno Latour arbeiten erfolgreiche Technologien – parallel zu ihrem Funktionieren – an ihrer eigenen Unsichtbarkeit: «[Blackboxing is] the way scientific and technical work is made invisible by its own success. When a machine runs efficiently,

when a matter of fact is settled, one need to focus only on its inputs and outputs and not on its internal complexity. Thus, paradoxically, the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become.» Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 304.

22 Rothöhler 2018 (wie Anm. 17), S. 87.

23 Robert Gehl, Lucas Moyer-Homer, Sara K. Yeo, «Training Computers to See Internet Pornography: Gender and Sexual Discrimination in Computer Vision Science», in: *Television and New Media*, 2016, Bd. 18, Heft 6, S. 1–19, hier S. 2.

24 <https://hyperallergic.com/472706/facebook-censors-art-historian-for-posting-nude-art-then-boots-him-from-platform/>, Zugriff am 5. Mai 2019.

25 André Gunthert, «Shared Images. How the Internet Has Transformed the Image Economy», in: *Études photographiques*, 2009, N° 24, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3436>, Zugriff am 13. März 2019.

26 Vgl. hierzu auch Philipp Zitzlspargers Beitrag in diesem Heft.

27 Anne Pasternak hier zitiert nach Rautenberg 2018 (wie Anm. 2), S. 51f.

28 Ausführlicher zur Zensur im Fall Charlotte Moorman vgl. Katja Müller-Helle, «Noise Bodies. Bildzensur 1967/heute», in: *nach dem film*, Themenheft Feminismus und Film, hg. v. Friederike Horstmann, Daniela Wentz u. Linda Waack, Nr. 17, April 2019 <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/noise-bodies-bildzensur-1967heute>, Zugriff 18. Mai 2019; zum historischen Skandal der *Opéra Sextronique*-Performance im Feld der Musik siehe Anna Schürmer, «Die Königin der Nackt. Charlotte Moorman als Ikone der sexuellen Revolution», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 5, 2017, S. 50–53; zur feministischen Praxis Moormanns vgl. Kristine Stiles, ««Necessity's Other»: Charlotte Moorman and the Plasticity of Denial and Consent», in: *A Feast of Astonishment. Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s*, hg. v. Lisa Graziose Corrin u. Corinne Granof, Illinois 2016, S. 169–183, hier insbes. S. 170; allgemeiner zu Charlotte Moorman vgl. Joan Rothfuss, *Topless Cellist. The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge 2014.

29 Der Production Codex oder Hays Code regulierte in einer Zusammenstellung von Richtlinien für Hollywoodfilme die moralisch akzeptablen Grenzen von Kriminalität, Sexualität und politischen Inhalten. Die *Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.* (MPPDA, heute MPAA), der Dachverband der US-amerikanischen Filmproduktionsfirmen, übernahm den Kodex 1930 zunächst auf freiwilliger Basis; angesichts drohender Zensurgesetze von Seiten der Regierung wurde er ab 1934 für Filmproduktionsunternehmen zur Pflicht. 1967 wurde der Codex abgeschafft.

30 Judge Milton Shalleck, «People of the State of New York York against Charlotte Moorman»,

in: *New York Law Journal*, 11. Mai 1967. Hier zitiert nach einer unpaginierten Version aus den Special Collections des Getty Research Institute, Jean Brown Papers, Box 35. Jüngst wiederabgedruckt in Frimmel/Traumane 2018 (wie Anm. 14), S. 305–311.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 David Bourdon, *Gerichtsgutachten zum Fall Charlotte Moorman*, 1967, n.p., in: Jean Brown Papers, Box 35, Special Collections, The Getty Research Institute.

34 Ebd.

35 Shalleck 1967 (wie Anm. 30), n.p.

36 Ebd.

37 Christine Weder, *Intime Beziehungen. Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968*, Göttingen 2016, S. 228.

38 Herbert Marcuse, *Kunst und Befreiung*, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Lüneburg 2000 (Nachgelassene Schriften, Bd. 2.), S. 141ff.

39 Weder 2016 (wie Anm. 37), S. 228.

40 Eine erste Begriffsbestimmung etablierte der Germanist Peter Bürger 1974, indem er den Begriff der Entgrenzung auf das (seiner Meinung nach gescheiterte) Projekt der historischen Avantgarde bezog, von der entgrenzten Kunst aus die Lebenspraxis zu reorganisieren. Vgl. Peter Bürger, *Die Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 67. In einer direkten Replik von Burkhard Lindner und in einem späteren Kommentar von Hal Foster (Bürgers Theorie der Avantgarde wurde erst zehn Jahre später ins Englische übersetzt) wurde Bürgers Entgrenzungs-These dahingehend kritisiert, dass sie die Bereiche Kunst und Leben zu dichotom einander entgegensetze. Darüber hinaus werde die Autonomieperiode der Kunst als ideologische Voraussetzung für die Avantgarde-Bewegungen so konturiert, dass der Versuch der Avantgarde, eine Entgrenzung der Kunst ins Leben herzustellen, geradezu notwendigerweise scheitern muss. Vgl. Burkhardt Lindner, «Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen», in: *«Theorie der Avantgarde». Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, hg. v. W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main 1976, S. 72–104.; Hal Foster, «Who's Afraid of the Neo-Avantgarde?», in: Ders., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996, S. 1–32. Für die erste Rezension im anglo-amerikanischen Diskurs siehe Benjamin H.D. Buchloh, «Theorizing the Avant-Garde», in: *Art in America*, 1984, Bd. 72, Heft 10, Nov 1984, S. 19–21.

41 Paul Jandl, «Muehl entschuldigt sich für sexuellen Missbrauch», *Die Welt* (online), 11. Juni 2010, <https://www.welt.de/kultur/article8004860/Muehl-entschuldigt-sich-fuer-sexuellen-Missbrauch.html>, Zugriff am 19. Mai 2019